

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ВОСТОЧНОГО ФРОНТА
В АВСТРО-ВЕНГЕРСКОЙ ПРОПАГАНДЕ ПЕРВОЙ
МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

**VISUALIZATION OF THE EASTERN FRONT
IN AUSTRO-HUNGARIAN WORLD
WAR I PROPAGANDA**

The research carried out with reference to archival Austro-Hungarian films and photographs explicates the themes, tasks and genre diversity of the visual account of World War I in the Eastern Front. The author determines how the themes and heroes of war history changed and reveals the peculiarities of the realization of state patriotism and propagandistic functions of photographs. The results obtained with reference to archival data of the Austro-Hungarian Monarchy are integrated into the international contest and compared to the visual materials created in the other countries involved in World War I.

Keywords: World War I, propaganda, visualization, Austro-Hungary, Germany, Russia, France.

Исследование, выполненное на базе архивных австро-венгерских фильмов и фотографий, посвящено содержательным аспектам, основным задачам и значению изображения военных событий Первой мировой войны на Восточном фронте. Результаты, полученные на базе данных австро-венгерской монархии, интегрируются в международный контекст и сравниваются с другими изобразительными источниками соответствующих театрам военных действий стран, участвовавших в войне.

Ключевые слова: Первая мировая война, пропаганда, визуализация, Австро-Венгрия, Германия, Россия, Франция.

Кино и фотодокументы стали осознаваться как средство официальной пропаганды уже в Первую мировую войну¹. Объем материалов, способных дать визуальный образ войны, достаточно велик. Помимо отображения военных будней или темы военного плена, часть изображений имела своего рода «туристический» взгляд, призванный

¹ О военной пропаганде в ходе Первой мировой войны см., наряду с другими работами, [Morelli; Bremm].

пробудить любопытство зрителя к изображаемым местам². Собрание более чем 1300 стеклянных негативов, хранящееся в Военно-историческом музее Вены [Heeresgeschichtliches], например, подробно освещает жизнь военнопленных в России. Многие изображения обращались к культуре, местным традициям, истории, архитектуре и достопримечательностям соответствующих регионов³.

Районы сражений при этом оказывались в большинстве случаев *terra incognita*. Воинские команды старались не допускать во фронтовые зоны кого-либо без особого разрешения и особенно гражданских лиц, опасаясь присутствия посторонних и шпионажа [см.: Stiasny, S. 28], – отчего доступ к «реальным» событиям войны получало лишь ограниченное число кинооператоров и фотографов. От немногих избранных ожидали таких съемок, с помощью которых штабные офицеры должны были бы проанализировать вооруженные схватки. Еще более важными считались соответствующие снимки для эпидиаскопа – прежде всего в кругах ведомств военных новостей. Немало фото- и киносъемок показывает самолеты и дирижабли, которые на Восточном фронте применялись для разведки театра боевых действий [ср.: Holzer, 2005, S. 219; Holzer, 2008; 2012].

Результаты воздушной разведки по большей части были малопродуктивны. Для специалистов в сфере фото и кино это не было неожиданностью. Они довольно быстро осознали, что снятое несет объемную информацию с возможностью множества интерпретаций. Штабные офицеры же наоборот искали однозначные свидетельства, отчего абсолютное большинство отснятых сюжетов было для них бесполезно. Поэтому к осени 1915 г. в результате анализа работы, сделанной военными фотографами, сформировалось мнение: «Большая часть снятого достаточна для целей военной пропаганды, но что касается их использования для боевой практики, то они не дали предполагаемого результата» [Österreichisches, Oktober 1915, 2].

Пропагандистская деятельность – для вражеских и нейтральных стран, а особенно для собственной страны – была причислена к важнейшей задаче фотографов и команд кинооператоров. Эта идея была подкреплена различными пропагандистскими мероприятиями, ориентированными на все население, которое со своей стороны (своего рода побочный эффект «тотализации» враждебных чувств) тоже начало «документировать» происходящее. Особый энтузиазм был замечен в центральных державах: «сувениры» с фронта и из тыла, плака-

² Немецкий фильм «Полуостров Крым», снятый в 1918 г., не представляет собой идеологическое или политическое послание и даже не несет хозяйственной информации о территории, которая была оккупирована Центральными державами и после Брест-Литовского мира играла чрезвычайно важную роль в экономических планах венского и берлинского правительств. Каждый отдельный кадр этой ленты был скорее частью «кинематографического» туристского впечатления [см.: Oppelt, S. 307].

³ Автором статьи создан специальный системный «Указатель к Plenny-Archiv» Военно-исторического музея Вены (Австрия).

ты, письма, журналы, изделия, которые мастерили бойцы и пленные, и даже обнародование отдельных документов – все находилось в сфере внимания как частных лиц, так и общественных институтов, устраивавших соответствующие выставки. Крайне популярны такого рода инициативы были в Германии, где только в 1917 г. демонстрировалось около 200 выставок о войне [Hirschfeld, S. 13–27, bes. 16, 18f.].

В Австро-Венгрии подобная деятельность была характерна лишь в западных, немецкоязычных частях империи. Помимо всего прочего, власти планировали в Вене, Будапеште, Загребе, Инсбруке и Праге укреплять «мораль гражданских лиц» презентациями «искусства войны» и превозношением качества «солдатской жизни» [Cornwall, p. 27]. Не оставляли без внимания даже детей. Имперское Министерство внутренних дел посчитало нужным опубликовать, как гласил подзаголовок, «для наших малышей» книжку с картинками, названную «Мы играем в мировую войну!» [Beller, p. 132]. Из «патриотической общности» не должен был исключаться никто, и в центре внимания оказалось формирование «всеобщей ментальности войны», которая ориентировалась на упрощенное обращение к массам. Поэтому, как говорится, «некультурная» публика преимущественно в восточно-европейских регионах, обладавшая низким уровнем образования, попала под воздействие наращиваемого производства иллюстраций и фильмов, содержащих государственную пропаганду. В данном контексте видится целесообразным рассматривать ряд регионов России и Австро-Венгрии не столько в ключе «войны средствами печатного слова» (что характерно для исследователей истории пропаганды), сколько «войны визуальных образов» [ср.: Korte, Schneider, Sternberg, S. 247].

Традиционные средства изображения

Патриотические образы «доходили» до населения стран – участниц войны разными способами. Например, этикетки на спичечных коробках служили тому, чтобы подчеркнуть силу оружия или экономическую мощь собственной страны, повысить степень знакомства с национальными лидерами, а также показать заботу о раненых солдатах или о тех, кто стал инвалидом [Eilers, S. 179–212]. В то время как в революционной России с весны 1917 г. упаковки спичек использовались для размещения на них призывов к миру [Ibid., S. 209], в других странах предпочитали заявлять о воинственных идеалах (особенно в 1916 г.). Центральные державы, помимо всего прочего, вернулись к так называемым Vivatbänder (длинным и тонким декоративным ленточкам с лозунгами, пожеланиями счастья и благословениями), которые были очень популярны у частных корпораций еще до 1914 г. После начала мировой

войны немцы и австрийцы таким способом особенно отмечали свое единение при защите Галиции и Восточной Пруссии, прославляли своих монархов и полководцев и их победы над русской армией [Zühlke]⁴.

Германия открыла вдоль линии фронта хорошо оборудованную сеть полевых театров с регулярными представлениями для боевых соединений [ср.: Pörzgen]. В турне через фронтовые и этапные районы отправлялись и австрийские артисты, причем они чаще могли навещать свои воинские части, нежели их русские коллеги на противоположной стороне. В последнем случае спорадически устраиваемые театральные представления добирались лишь до малого числа подразделений русской армии [Jahn, p. 137 sq.].

Несмотря на то, что театральные постановки оказывали большое влияние на развитие эстетики фотографии и кинопроизводства, власти воюющих стран более поддерживали иные формы искусства. В первую очередь, командование высоко ценило художественные полотна баталистов и портреты выдающихся полководцев. Группа художников (150 человек) императорской и королевской Военной пресс-службы (KPQ) создала по январь 1918 г. 8 000 произведений по большей части на «героические темы» [Berger, T. 3, S. 5]. В соответствии с этим направлением, ответственные офицерские чины стали инициаторами создания неизменно больших, состоящих из нескольких картин «батальных панорам», хотя доступ во фронтовую полосу оставался строго регулируемым и весьма затрудненным и для членов KPQ [Beller, p. 131]. Поэтому в условиях продолжения боевых действий, а также по причине нарастающей усталости от войны и из желания сохранить собственную жизнь, многие художники в тылу обращались почти исключительно к написанию портрета. Высокопоставленным офицерам льстило быть объектом внимания со стороны «креативных, тонко чувствующих документалистов» «великой пробы сил» [Holzer, 2005, S. 107–121].

Рисовальщикам и художникам так же, как и многим фотограммам, удалось изобразить множество простых солдат, благодаря чему воинский портрет утрачивает элитарный характер [Ibid., S. 122f.]. Несмотря на этот переворот, преимущество неизменно получали классические формы изобразительного искусства: зарисовки, картины и резьба по дереву, наиболее удачно передававшие идеалы и ценности в аллегорической форме, а также для создания «фиктивного возвеличивания сцен схватки» и шаржирования реальных событий и личностей [Friedrich, S. 141]. Художники «военного жанра» придерживались, как правило, консервативных представлений, но вместе с тем обращали на себя внимание и авангардистские произведения в духе «Fin de Siècle» [Stites, 1999, p. 12].

⁴ См. общ.: Vivatbänder des Ersten Weltkriegs. Ein marginales Medium nichtstaatlicher Propaganda, S. 293–304.

Новые средства

Изобразительная пропаганда выполняла свою задачу посредством массового распространения почтовых открыток и плакатов. Последние авансировались как коммуникационные средства, имеющие повышенную значимость, но в случае с Германией и Австрией редко имели отношение к «русскому фронту». Ведь поля сражений, ландшафты и населенные пункты, имевшие отношение к последнему, редко находили место в репродукциях картин или на цветных почтовых открытках. Поэтому подобные изображения, распространявшиеся на немецком, венгерском и польском языках, например, с таким заголовком как «взятие штурмом русских окопов», нечасто встречались в Австро-Венгрии [Stites, 1999, p. 72].

Подобные сюжеты использовались при создании плакатов, где комбинировались тексты и изображения. Патриотические символы, призывы к храбрости и вере в правое дело постепенно заменялись публикациями Красного Креста, в которых шла речь о попечении жертв войны и обеспечении армии. Соответствующие призывы, выполненные в графике, были адресованы малообразованной в художественном отношении публике и поэтому не обращались к авангардистским абстракциям или формам «Art nouveau». В них зафиксирован тематический поворот к темным сторонам и негативным последствиям вооруженных столкновений на фоне агитации военных займов и демонстрации национальных идеалов «героического наступательного духа» [Kämpfer, S. 138].

Еженедельные киновыпуски новостей и патриотические художественные фильмы вряд ли могли составить конкуренцию «гражданскому» репертуару. Здесь наблюдается определенное сходство линий развития в разных странах. Авторы 114 кинолент, изготовленных до 1918 г. в Великобритании, редко обращались к актуальным национальным и военным аспектам [Paul, S. 8]. Еще меньше лент, касавшихся текущих военных действий, находим во Франции и Германии [Ibid.]. Та же тенденция наблюдалась и в России, где авторы только в 50 из 106 фильмов, произведенных в августе-сентябре 1914 г., обращались к вооруженным конфликтам и их последствиям, в то время как в 1916 г. таких лент было только 13 из 500 [Гинсбург, с. 191 и след.]. Сходные тренды наблюдались и в западной, австрийской части Австро-Венгрии, где в 1914 г. военным сюжетам было посвящено 11 % из общего числа (61) художественных фильмов. В 1915 и 1916 гг. подобные работы составили 26 и соответственно 17 % от всех 30 и соответственно 24 вечерних киновыпусков. В 1917–1918 гг. лишь 10 % из 142 австрийских игровых фильмов имело отношение к военной тематике⁵.

Одновременно с этим, с 1914 г. и особенно в последние годы «первой европейской катастрофы» резко поднялась репутация кинопро-

⁵ Количественный анализ основан на данных следующего издания [Thaller, S. 514–517].

дукции (доселе осмеиваемой образованными и привилегированными слоями как «ярмарочное развлечение»), благодаря ее широкому использованию в целях «национального воспитания». Именно правительственные чиновники и особенно армейское командование все чаще отмечали пользу «визуального фронта», ибо почтовые открытки, плакаты, фотографии и фильмы в равной мере подчеркнута окарикатуривали и демонизировали противника [Stites, 1992, p. 89; Friedrich, S. 103; Christen, S. 85; Hagenow, S. 14; Jahn, P. 14f., 32, 36–38, 48–50, 56–59, 76, 79, 87, 132, 159, 165–166, 172].

К тому же изобразительные средства часто отсылали к критическим моментам военных событий, когда из-за угрозы поражений местные гражданские лица характеризовались как ненадежные и враждебно настроенные. Некоторые австро-венгерские фотографии и фотосери, запечатлевшие местных жителей в Галиции, Буковине или на оккупированных сербских, украинских и польских территориях, следует трактовать с учетом вышесказанного. Снимки отражают позицию фотографа (например, снимок, сделанный вблизи галицийского городка Пидгайцы, демонстрирующий местного жителя и снабженный замечанием на полях: «ненадежная личность»). Изображенный седобородый мужчина, плохо одетый и босой, представлял собой «типичного чужака на окраине цивилизации» – сюжет, который неоднократно обнаруживается в многочисленных фотоколлекциях [Holzer, 2005, S. 267–269, 335–339].

По мере продвижения войск Центральных держав на восток и установления в занятых областях оккупационной администрации меняются тематика и формы отображения. Теперь изображения отражали в некоторой степени немецкую и австро-венгерскую аспирацию, дабы инициировать «цивилизаторский проект» в зонах оккупации, сопровождавшийся «открытием локальных культур и традиций». Желанными сюжетами были уже не сцены нищеты и другие шокирующие впечатления с «Востока». Все чаще внимание концентрировалось на украинцах в их «национальных одеждах», на поющих и танцующих детях, сытых и ухоженных, причем снимкам «добротной обуви» отводилась роль доказательной детали [Ibid., S. 270–274].

Плен, беженцы, гендерная проблематика

Большинство изображений, конечно, демонстрирует не гражданских лиц, а бойцов. Причем типичным сюжетом было массовое взятие в плен вражеских солдат, а не изображение отдельных лиц или небольших формаций. В этом плане богатый материал давал Восточный фронт, т. к. именно здесь велись активные боевые действия. В результате ряда удачно проведенных операций были захвачены большие территории и попали в окружение целые армии. Цифры подтверждают это наблюдение. Из семи миллионов военнопленных

Первой мировой войны пять миллионов приходилось на Восточный фронт [Leidinger, Moritz, S. 53–56]. Соответственно стандартному репертуару, показывались военнопленные на территории Польши, Украины или в тылу Австро-Венгрии, России и Германии, съемки, показывавшие военные успехи своих войск посредством демонстрации «людской добычи», интернированных вражеских солдат [Holzer, 2005, S. 220–227]. Документальные фильмы вроде российской ленты о городе Перемышле и его укреплениях, снятой вскоре после сдачи в плен весной 1915 г. 120 000 защитников австро-венгерской армии, показывают наряду с победителями, Николаем II и его генералами, тысячи военнопленных венгерских солдат, ожидающих на сборных пунктах транспортировки на Дальний Восток [Filmarchiv Austria (RUS 1915)]. Немецкая лента «К боям за Тернополь» (1917) презентует сходную ситуацию, но со взглядом с другой стороны. В ней можно видеть принца Эйтеля Фридриха, генерал-фельдмаршала Леопольда Баварского, а также Вильгельма II, рассматривающих захваченное оружие и военнопленных русской армии [Rother, p. 222].

Примерно 400 сюжетов собрания фотографий, хранящегося в Военном архиве Вены (Wiener Kriegsarchiv), демонстрируют вооруженные столкновения в Галиции и на Волыни. Сюда же входит тема военнопленных. Около 20 000 фотографий в этой коллекции иллюстрируют военные маневры и их последствия. Так, например, 1 457 фото показывают подразделения в наступлении или при отходе. Еще 2 696 фотографий при этом запечатлели деревни и ландшафты близких к фронту районов, которые связаны боевыми, этапными и оккупационными зонами⁶.

Признаком захвата части территории противника были сцены нарастающих потоков беженцев, причем кадры такого рода одновременно объединяли поля сражений с «фронтом на родине». Они демонстрировали не просто моменты изгнания людей как доказательство жестокости вражеских войск [ср.: ÖSTA/KA, 1915; Unsere Krieger, S. 445; Berliner, S. 478], но и тяжкий путь в тыл, прибытие в «безопасные районы» и укрытие в них. Плакаты, а также фильмы при случае использовали подобные сюжеты, чтобы обратить внимание на меры, посвященные помощи «лишенным родного очага». Власти требовали распространения изображений лагерей беженцев, поскольку они служили подтверждением государственных мероприятий по социальному обеспечению, успехов ведомств по обеспечению работой или амбициозных мер в сфере воспитания [Bildarchiv, S. 25, 52f., 113, 131, 134, 144, 158, 200f; см. также: Filmarchiv, Erholungsfürsorge (A 1916)].

Все больше женщин оказывалось занятыми в исконно мужских сферах деятельности. Речь о месте полов в течение четырехлетней «схватки народов» идет, к примеру, в австрийском документальном

⁶ Количественный обзор сюжетов фотографических собраний относительно Галиции и Волыни во время Первой мировой войны [ÖSTA/KA, Fotos Galizien und Wollhynien].

фильме «Сталелитейная фабрика Польди Хютте во время мировой войны» (1916 г.), демонстрирующем, вряд ли специально, все возрастающий процент женского труда в военной экономике [Filmarchiv, Stahlwerk (A 1916)].

Участие женщин в промышленном производстве угрожало привычному патриархальному порядку. Несмотря на существовавшую тенденцию, рассматривать такое положение как феномен, обусловленный временем, находилось немало женоненавистников, традиционно оценивавших «женский элемент» как опасный и ненадежный, например, в шпионских фильмах [Holzer, 2005, S. 214f.]. Иная позиция состояла в идее необходимости защиты «женского начала» как «гаранта дальнейшей жизни нации», все более ценилось «послушное, целомудренное и лояльное» поведение в отношении супруга и фатерланда. Поэтому преобладал образ женщины, не только преисполненной материнской любви, распространявшейся на ее чад, но и готовой к оказанию помощи. Австрийский фильм «Дитя ближнего моего» (1918) комбинирует традиционные стереотипы отношений полов с выполнением общественного долга, включающего работу в благотворительных организациях, таких как «Фонд помощи детям» императрицы Зиты, обращенного к нуждающимся детям или сиротам [Ballhausen, S. 156f.].

На плакатах, почтовых открытках, фотографиях и в фильмах неоднократно повторяется образ медсестры. Бесчисленные киноленты и иллюстрированные журналы изображают сотрудниц Красного Креста в районах воинских операций и в госпиталях. На обложке венского еженедельника «Sport & Salon» (1917, сентябрь), предназначенного для «высшего света», можно было увидеть придворную даму-мадьярку в платье Красного Креста [Holzer, 2005, S. 208].

Вера и смерть

Наряду с визуализацией образа женщины важное место занимали религиозные темы. Соответствующая символика, изображения или съемки месс, проповедей и молитв имели огромное значение. То же самое касалось разрушения церквей и монастырей, причем эта тематика использовалась преимущественно с российской стороны, дабы осудить поведение контрагентов Центральных держав. Ведь операции на территориях противника совершали в первую очередь австро-венгерская армия и их союзники, где их и можно было обвинить в соответствующих «варварских деяниях» [Ibid., S. 34–351; Jahn, p. 165]. Реже были в обращении картины разрушений, совершенных Антантой. Немцы и австрийцы реагировали соответственно: они распространяли печатную продукцию, представлявшую их оккупационную власть как осторожную, защищавшую местное население и его «культурные ценности». И хотя венские собрания фотографий передают эти настро-

ения, отдельные снимки позволяют увидеть известные отклонения от желаемой композиции. Например, снимая невредимые, не разрушенные церкви с целью указать гуманную роль воинских подразделений, фотографы то и дело фиксировали использование помещений церквей не по назначению (в качестве полевого склада или административной конторы). В таких случаях снимки скорее служили свидетельством невнимания к местным культурным особенностям и благочестию, несмотря на старание военными и гражданскими элитами Германии и Австро-Венгрии соблюсти принципы уважения религиозных чувств «местного населения на Востоке» [Holzer, 2005, S. 355f.].

Религиозные традиции служили задаче национальной солидарности. Подходящим фоном для этого оказывалось празднование Рождества, причем в противоположных лагерях. Российские и немецкие киноиздания вроде «Рождества в окопах» или «Рождественских колоколов» (1914) обретали большое значение еще и потому, что ведущие войну страны ежедневно сталкивались со смертью [Kaes, p. 24; Youngblood, p. 188].

При этом скромный деревянный крест презентовал «величайшую жертву за отечество» гораздо в большей степени, чем кладбища или массовые захоронения «где-то на поле чести» [Holzer, 2005, S. 376–379]. Как в том, так и в другом случае было ясно, что павшие должны были оставаться недоступными взору. Трупы, нередко ужасно изуродованные, следовало скрывать, дабы не беспокоить соотечественников в тылу. Враг, даже убитый, продолжал напоминать о возможной судьбе солдат и поэтому не относился к предпочитаемым сюжетам [Riha, S. 151; Holzer, 2005, S. 384–403]. В немилость у цензуры попала даже довоенная продукция вроде австрийской ленты «В руках смерти» (1912). Компетентные лица в Праге находили неприемлемым даже сцены с «безжалостной фигурой с косой», которая «забирала» главного героя или даже рассказчика [Thaller, S. 73]. В то же время столкнулись с другим изданием из Австро-Венгрии. Берлинские блюстители порядка, оценивая третий акт фильма «Презы австрийского резервиста» (1915), сочли необходимым уберечь зрителя от тех сцен, в которых герой страдает от своих ран [Ibid., S. 218].

Несмотря на подобную установку, не было недостатка в изображении насильственной смерти. Бесчисленные снимки, сделанные во время первой фазы военных действий, зафиксировали «шпионов», «предателей» или «коллаборационистов» у виселицы или перед расстрелом. Ставилась цель навести страх на потенциального противника не только с помощью публичного «правосудия». Делу устрашения, кроме листовок, сбрасываемых с самолетов, служило изрядное число фотографий, рекомендованных к публикации кайзеровскими офицерами в 1914 и 1915 гг.⁷ Подобное развитие событий влияло и на характер использования документальных фильмов.

⁷ Количественный анализ сюжетов фотографических собраний относительно Галиции и Волыни во время Первой мировой войны [ÖSTA/KA, Fotos Galizien und Wolhynien].

Майор Карл Иосиф Циттерхофер (один из тех, кто отвечал за военную кинопродукцию в Дунайской монархии) воспринял «сцену казни через повешение» в одной из кинолент (название не обозначено) совершенно позитивно, как «единственную в своем роде сенсацию». «Экзекуция», по Циттерхоферу, была «заснята в Кракове поздней осенью 1914 г.». «Там, – добавил он, – казнили одного изверга, который своей изменой уготовил смерть от огня группе раненых, запертых им в риге» [Der Filmbote].

Жестокости и ранения, силы и ресурсы

Фактически все государства публиковали иллюстративные материалы и информацию о приговорах и ликвидации «вражеских агентов» и «непатриотично ведущих себя криминальных элементов». Особенностью австрийской Галиции было то, что чуть ли не все украинское население сильно подозревалось в братских отношениях с наступавшими русскими. Преследования и массовые казни, ставшие результатом этого, грозили выйти из-под контроля и должны были быть ограничены и направлены в правовое русло. Ситуация, отразилась в решениях официальных австро-венгерских инстанций отказаться от «картин-страшилок с повешениями и расстрелами» в Польше и Украине [Holzer, 2005, S. 329]. Поэтому 65 сюжетов, посвященных «перегибам» на Восточном фронте в Галиции, были отправлены в архив⁸.

До этого решения⁹ державы Антанты опубликовали уже немало негативного о реальных и мнимых преступлениях армий Австро-Венгрии и Германии. Больше всего это касалось «немецкого варварства» в Бельгии. Фотографии будто бы изувеченных девушек с отрезанными руками доминировали даже по сравнению с русской пропагандой. Держава Гогенцоллернов в ответ стремилась к умалению репутации Великобритании, которая изображалась как жестокий «Джон Буль», эксплуатирующий бесчисленные народы [Christen, S. 45]. Хватало примеров и из пропаганды, направленной против «врага на Востоке», – как в Германии, так и в Дунайской монархии [Rother, P. 223f.]. Здесь предпочтительной мишенью для иронии и проклятий были казаки [См.: Stadler]. Эти изображения, по большей части фантастические и несостоятельные, рисуют их как бандитов и убийц, насилующих женщин и мучающих военнопленных [Ibid., S. 78–81]. В известной степени они корреспондировали с российски-

⁸ Количественный обзор сюжетов фотографических собраний относительно Галиции и Волыни во время Первой мировой войны [ÖSTA/KA, Fotos Galizien und Wolhynien].

⁹ Оно было более связано со страхом перед продолжавшимися негативными сообщениями иностранной прессы о казни бывшего венского депутата Государственного Совета Чезаре Баттисти, нежели с событиями в Галиции [Holzer, 2005, S. 320–327].

ми картинками, где казаки не раз прославлялись как «крепкие парни» и «непобедимые герои» [Гинзбург, с. 191 и след.; ср.: Stites, 1999, p. 25].

С продолжением боевых действий утрачивали свою ценность идеализация силы и превосходства, с одной стороны, а с другой – поругание чести и криминализация противника. Общество постепенно отвергало в равной степени воинственные и неуклюжие обращения. Правительства враждующих стран осознали необходимость учесть такие настроения, сделав упор, например, на медицинском обеспечении раненых солдат, и этой теме были посвящены целые серии изображений. Не удивительно, что только на 239 снимках материалов Галиции и Волыни в центре внимания оказались раненые, в то время как гораздо больше снимков, а именно 434, показывают госпитали и полевые лазареты¹⁰. В немецкой кинопродукции демонстрировалась забота об инвалидах и излечении раненых солдат, дабы задокументировать успехи медиков в их нелегком труде, направленном на превращение «калек» и лиц с «ограниченными возможностями» в «полноценных» членов воюющего общества [ср.: Köhne].

Катастрофическая ситуация в российских городах и нарастающий экономический кризис в Германии и Австро-Венгрии отражались на заметном сокращении преувеличенно героических картин. Герои и атаки на врага были чуть ли не полностью заменены жанрами, в которых на первый план выходили социальная ответственность, благотворительная деятельность, вопросы питания или поддержки армии в полевых условиях. Заметно увеличилось число снимков оружейных складов и фабрик, универсальных магазинов, товаров, общественных кухонь, а также сбора металлолома или суррогатов. Пускай не намеренно, но кинооператоры и фотографы таким образом запечатлевали превращение Первой мировой войны в «битву ресурсов»¹¹.

Новые способы ведения войны

Ключевое место казаков в пропагандистских кампаниях на Восточном фронте фиксирует традиционные способы ведения боя не в последнюю очередь с помощью кавалерии. Тем не менее, из этого не следует делать далеко идущие выводы. Многие снимки не отличаются от снятого в других регионах. Около 4 000 снимков из примерно

¹⁰ Количественный обзор сюжетов фотографических собраний относительно Галиции и Волыни во время Первой мировой войны [ÖSTA/KA, Fotos Galizien und Wolhynien; ср.: Holzer, 2005, S. 200–207].

¹¹ См. по данным сюжетам в Filmarchiv Austria: [Das Statthaltereispital, A 1914]; Das Stahlwerk, A 1916; Metallene Hausgeräte in einer Kriegs-Metall-Einkaufs-Stelle der Metallzentrale, A ca. 1917; Erholungsfürsorge, A 1916; [Das Rote Kreuz an der Front, H/A 1916]; Werdegang einer Soldatenmontur, A 1917; Munitionsfabrik Hermann Weiffenbach, A 1917; Lager der Austria Petroleumindustrie, A 1917. В квадратных скобках этого списка обозначены принятые архивом в качестве условных названия фильмов, т. к. оригинальные названия до сих пор не выяснены.

20 000 фотографий Военного архива Вены, касающихся происходившего в Галиции и на Волыни, содержат мотивы окопов и полевых укреплений, отсылающие к долгим фазам позиционной войны, могущих оказаться в любом другом месте¹².

В то же время фото разрушения гражданских или военных объектов служили не только цели демонизации вражеских армий и их «жажды разрушения», но и наглядным объяснением трансформаций в ведении войны. Хотя на заключительной фазе военных действий на Восточном фронте танки почти не появлялись, в остальном здесь можно было найти, хотя и в довольно незначительном количестве, все новейшее снаряжение и виды оружия, которые тогда применялись и на Западном фронте. Камера фиксировала введение многих инновационных технологий. Отныне в «иллюзиях» можно было увидеть тяжелые орудия, газовые маски, горы снарядов, разведывательные самолеты и цеппелины, новые изделия отечественного военного производства, а также трофеи и вооружение вражеских армий [Sorlin, 2000, p. 12].

Гораздо труднее было с помощью фильмов и фотографий показывать аутентичные сцены боя. «Зрители недовольны неспособностью кинотеатра уловить происходящее на фронте в данный момент», – жаловался, например, автор статьи в специализированном журнале «Кинематограф»¹³ в августе 1914 г. и продолжал: «На современном поле сражения можно увидеть вооруженные формирования, о которых невозможно сообщить почти ничего примечательного. Удаленность от них огромная, отдельные бойцы едва видны» [цит. по: Ballhausen, 2007, p. 150].

Это высказывание особенно подходило к обстоятельствам на восточном театре вдоль фронтовой линии более чем в 1 600 км. На Западе, прежде всего во Франции и в австрийско-итальянских Альпах, операции вели с позиций и окопов, которые выстраивались друг за другом на сравнительно коротких дистанциях в 700 км. Здесь снимали относительно много фильмов, в то время как о сражениях в Польше и на Украине материала почти не было. Однако, несмотря на такого рода различия для фотографов и кинооператоров повсюду был велик риск быть ранеными или убитыми во время боевых действий. «Мы не преподносим каких-то демонстративных боев против врага», – констатировал «Кинематограф», который выражал большое сомнение в ценности съемок атакующих подразделений «с безопасной дистанции» [Ibid., S. 149].

Сталкиваясь с такого рода «кризисом репрезентации», издатели видовых открыток и временами даже кинематографисты, чтобы передать технологическими способами «борьбу народов», концентри-

¹² Количественный обзор сюжетов фотографических собраний относительно Галиции и Волыни во время Первой мировой войны [ÖSTA/KA, Fotos Galizien und Wollhynien].

¹³ Журнал издавался в Австрии в 1916–1932 гг.

ровали внимание на «героизме отдельных лиц» и на «рыцарских состязаниях», например, в воздушном бою. Съемки с большой высоты компенсировали утрачиваемую перспективу вида с «господствующей высоты» некогда ограниченным, но ныне равным «региону сражения» видом театра военных действий¹⁴.

Польза от этих картин быстро оказалась под вопросом, – как в отношении чисто военной «разведки фронта», так и в плане определенных пропагандистских целей [Ballhausen, p. 150]. Осознавая опасность проведения съемок на фронтовой линии из-за повышенного риска, корреспонденты пытались счастья – как это было еще до 1914 г., – в фиксировании сцен второго порядка, которые снимались вне окопов, а иногда и в «комфортабельных студиях» [Kaes, p. 28f.]. И хотя зачастую возникавшие при этом «реконструкции» не производили на зрителей особого впечатления [цит. по: Rother, p. 222], кинопроизводство и военная фотография продолжали инсценировать сцены боев и атак. Например, картины, демонстрирующие австро-венгерские атаки с применением ядовитых газов и ручных гранат, появились во время учений в австро-венгерской армии в «галицийском тылу» [Holzer, 2005, S. 164–167].

Решающий поворот

Визуализация современного ведения войны и связанная с этим проблема ее изображения при продолжающихся боевых действиях, особенно после 1916 г., отступила на задний план. Военные и гражданские в равной мере устали от войны и возросла потребность в развлечениях и отдыхе. Интерес к съемкам с фронта быстро упал. «Кинематограф», который в значительной степени ориентировался на довоенные жанры, стал символом эскапизма [Ballhausen, p. 153; Reeves, p. 40f.; Jahn, p. 158, 175f.; Stites, 1999, p. 31; Stiasny, S. 37–39]¹⁵.

В подобных условиях «русские» все реже стали рассматриваться своими противниками в качестве врагов. Во все возрастающем количестве циркулировали иллюстрации о братаниях на Восточном фронте, с которыми власть не могла смириться [Christen, S. 111f.]¹⁶, противопоставляя этим настроениям «патриотический образ мыслей», а также «солдатский и гражданский долг» в «великих битвах народов». «Ворчун», австро-венгерский фильм, посвященный теме военного займа, премьеры которого состоялась в Вене 28 ноября 1916 г., уловил это

¹⁴ Особенно важны в этом отношении два австро-венгерских фильма. Первый, снабженный венгерскими титрами, показывает морского пилота над Триестом, второй – воздушный налет в районе Тернополя [Filmarchiv: Die zehnte Isonzoschlacht, A 1917; Bei den Tiroler Kriessadlern im Winter, A ca. 1916]. Кроме того, о воздушной войне см.: [Phönix-Flugzeugwerke, Wien, A ca. 1916; Fesselballon-Abteilung der Österreichisch-Ungarischen Armee, A 1916].

¹⁵ Знаковым образом отражается «пацифистский поворот» 1916 г. в Германии и в падении интереса детей к играм в войну [Demm, 2002, S. 109. См.: Oppelt].

¹⁶ Кроме того, немецкий фильм «Friedensverhandlungen von Brest Litowsk» (D 1918) [Zwischentitel 11, 12], ср.: [Oppelt, S. 298].

настроение властей и изобразил землевладельца, жаловавшегося без конца на общее положение дел. Проклинающий скверную, скудную и лишенную мяса еду, этот пессимист и брюзга в конце концов исцеляется от своего дурного настроения после того, как некий сон навеял в его сознание мысль о «жуткой солдатской жизни» [Kinematographische; Österreichischer, 10f.; Paimann's Filmlisten, Nr. 48].

Подобные «позитивные патриотические послания» не могли дать забыть бойцам и их близким на родине о лишениях и страданиях. Некоторые фильмы фокусировали внимание непосредственно на тревоге, охватившей население воюющих государств. Вместо того, чтобы неизменно превозносить единство нации в рамках «политики гражданского мира», немецкий фильм «Неискупаемо», в первый раз показанный летом 1917 г., сделал отсылку к забастовочной волне предыдущих месяцев, – правда, чтобы проклясть «стачки», заклеить их как измену фронтовому содружеству и таким образом предвосхитить будущие легенды об «ударе кинжалом в спину» [Stiasny, S. 75–78].

Картины массовых протестов начала 1918 г. в Германии и Австро-Венгрии напомнили зрителю и о последствиях русской революции, хотя большинство иллюстративного материала имело мало отношения к подлинным событиям в бывшей Российской империи и ее пограничных областях. Кое-какие еженедельные выпуски новостей занимались перемирием на Востоке, мирными переговорами и договоренностями в Брест-Литовске и Бухаресте¹⁷. Правда, и в этих лентах отсутствовала нужная дополнительная информация о данных конференциях и соглашениях. Большинство снятого материала показывало делегации и отдельных их членов, а также места встреч и договоров – без последующих комментариев [Oppelt, S. 295–301]. Недостаток пояснений компенсировался тем простым фактом, что «иллюзии» выносили на публику тему мира между независимой Украиной и Центральными державами в феврале 1918 г. [Filmarchiv Austria. Der Erste], а также наступление соединений армий Австро-Венгрии и Германии при Черновцах в прошедшем году и демонстрацию полуострова Крым в ходе немецко-австрийско-венгерской оккупации. В итоге, подобные картины непреднамеренно напоминали об экспансионистских и империалистских целях правительств Берлина и Вены [Filmarchiv Austria. Bilder].

Но в общем и целом «изображение Востока» не играло какой-то заметной роли в кинодокументах поздней фазы Первой мировой войны. Многие ленты, как и ранее, показывали события на Западном или – в случае с Австро-Венгрией – на итальянском фронтах. Революция же в России и гибель империи Романовых в большинстве случаев не находили своего отражения. Состав фотографий подтверждает это соотношение. Из 4 353 изображений в собрании Военного архива Вены, посвященных мероприятиям управления военного ведомства Австро-Венгрии на Восточном фронте, только 12 относятся к польским

¹⁷ Наряду с соответствующими немецкими фильмами см.: [Der Friedensschluss].

или украинским областям, оккупированным армией Австро-Венгрии [ÖSTA/KA, Fotos]. Эти цифры корреспондируют с общим сокращением австро-венгерских съемок на «русском фронте»¹⁸.

Естественно, результат такого количественного анализа нельзя идентифицировать с упадком интереса к соответствующим регионам. Помимо цензуры, не допускавшей распространения нежелательной информации, многие журналисты, желавшие больше узнать о событиях на «Востоке», просто не имели доступа на территорию Советского государства. Поэтому программу и идеи новых советских властей они пытались, хотя бы частично, показать на примере внутренних проблем своей страны. Но комедийный фильм «Время большевиков», сделанный по заказу Императорского и королевского бюро военной прессы, скорее заставлял смеяться над «экономикой суррогатов», нежели над тем, как он преподнес максимы и лозунги Ленина и его соратников. Фильм дождался своей премьеры 8 ноября 1918 г., когда монархии Австро-Венгрии и Германии уже рушились [Der Kinobesitzer, Nr. 55, 14.10.1918, S. 6; Österreichischer Komet. Nr. 438, 5.10.1918, 36; Paimann's Filmlisten. Nr. 135, 27.9.–3.10.1918, Vgl.: Thaller, S. 440f.]. Антикоммунистические или же антисоветские фильмы еще изрядное время были на экранах государств, ставших наследниками погибших центральноевропейских монархий. Большинство этой продукции продолжало проблематику крушения и революции в духе аллегорий, сравнивая перевороты конца Первой мировой войны с давно минувшими поворотными моментами истории и обращаясь к социальным и политическим конфликтам, в том числе и с намерением преодолеть жалкое состояние граждан Веймарской и Австрийской республик [Stiasny, S. 123–127]¹⁹.

Ginzburg C. C. Кинематография дореволюционной России. М. : Искусство, 1963. 488 с. [Ginzburg S. S. Kinematografiya dorevolyutsionnoj Rossii. M. : Iskuststvo, 1963. 488 s.]

Ballhausen Th. Between Virgo and Virago. Spatial Perceptions and Gender Politics in Austrian Film Production, 1914–1918 // Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater / ed. V. Apfelthaler, Ju. B. Köhne. Wien, 2007.

Beller S. The tragic carnival: Austrian culture in the First World War // European Culture in the Great War. The Arts, Entertainments, and Propaganda, 1914–1918 / ed. A. Roshwald, R. Stites. Cambridge, 1999. P. 154–159.

Berger R. U. Roland und Benjamin Strasser als Kriegsmaler im Ersten Weltkrieg. Dipl. Arb. Wien, 2005.

Berliner Illustrierte Zeitung, 29.08.1915.

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Pk 3.148/25.

Bremm K.-J. Propaganda im Ersten Weltkrieg. Darmstadt, 2013. S. 188.

Christen B. Propaganda an der Ostfront im Ersten Weltkrieg. Dipl. Arb. Wien, 2004.

¹⁸ В Военном архиве Вены из 70 коробок с фотографиями, сделанными в Галиции, 44 сохранили произошедшее в 1915 г., 26 и 13 освещают события 1916 и 1917 гг., и лишь в одной-единственной картонке находятся снимки 1918 г. [ÖSTA/KA, Fotos Galizien].

¹⁹ В этом плане следует рассматривать и австрийский фильм «Der Kampf der Gewalten» (1919).

Cornwall M. The Undermining of Austria-Hungary. The Battle for Hearts and Minds. New York ; London. 2000. 485 p.

Demm E. Ostpolitik und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Frankfurt am Main, 2002. 422 S.

Der Kinobesitzer. Nr. 55. 14.10.1918.

Eilers S. Propaganda in der Hosentasche: Politisches auf der Zündholzschatel // Zühlke R. Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg. Hamburg, 2000. S. 179–212.

Filmarchiv Austria. Bei den Tiroler Kriessadlern im Winter (A ca. 1916).

Filmarchiv Austria. Bilder von der Halbinsel Krim (D 1918).

Filmarchiv Austria. [Das Rote Kreuz an der Front, H/A 1916].

Filmarchiv Austria. Das Stahlwerk der Poldihütte während des Weltkrieges (A 1916).

Filmarchiv Austria. [Das Statthaltereispiital für Kriegsverwundete im Hause des Flottenvereins-Kino in Wien VI, A 1914].

Filmarchiv Austria. Der Erste Friedensvertrag des Weltkrieges (D 1918).

Filmarchiv Austria. Der Friedensschluss Österreich-Ungarns mit Rumänien (A 1918).

Filmarchiv Austria. Der Kampf der Gewalten, 1919.

Filmarchiv Austria. Die Eroberung Przemysls durch russische Truppen 1915 und Besuch des Zaren (RUS 1915).

Filmarchiv Austria. Erholungsfürsorge der Gemeinde Wien im Flüchtlingslager in Oberhollabrunn (A 1916).

Filmarchiv Austria. [Fesselballon-Abteilung der Österreichisch-Ungarischen Armee, A 1916].

Filmarchiv Austria. Metallene Hausgeräte in einer Kriegs-Metall-Einkaufs-Stelle der Metallzentrale (A ca. 1917).

Filmarchiv Austria. Phönix-Flugzeugwerke, Wien (A ca. 1916)

Filmarchiv Austria. Werdegang einer Soldatenmontur (A 1917).

Friedrich C. Propaganda im Ersten Weltkrieg.

Hagenow E. von. Mit Gott für König, Volk und Vaterland. Die Bildpostkarte als Massen- und Bekenntnismedium // Zühlke R. Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg. Hamburg, 2000.

Hirschfeld G. Der Erste Weltkrieg als mediales und museales Ereignis // Der Erste Weltkrieg im Film / Hsg. R. Rother, K. Herbst-Meßlinger. München, 2009. S. 13–27.

Holzer A. Das Lächeln der Henker. Der unbekannte Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914–1918. Darmstadt, 2008.

Holzer A. Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg. 3. Aufl. Darmstadt, 2012.

Holzer A. Österreichische Kriegsfotografie im Ersten Weltkrieg (1914–1918). Diss. Wien, 2005.

Jahn H. F. Patriotic Culture in Russia during World War I. Ithaca ; London, 1995.

Kaes A. Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War. Princeton ; Oxford, 2009.

Kämpfer F. Plakat, poster, affiche, manifesto... Des Weltkriegs große bunte Bilder // Zühlke R. Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg. Hamburg, 2000. 430 S.

Kinematographische Rundschau. Nr. 455. 26.11.1916.

Köhne Ju. B. Kriegshysteriker. Strategische Bilder und mediale Techniken militär-psychiatrischen Wissens (1914–1920). Husum, 2009.

Korte B., Schneider R., Sternberg C. Der Erste Weltkrieg und die Mediendiskurse der Erinnerung in Großbritannien. Autobiographie – Roman – Film (1919–1999). Würzburg, 2005.

Lager der Austria Petroleumindustrie, A 1917.

Leidinger H., Moritz V. Die Repatriierung der k.u.k. Kriegsgefangenen 1918 bis 1922 // *Politicum*, 2007. 102, 3. S. 53–56.

Morelli A. Die Prinzipien der Kriegspropaganda. Hannover, 2004. Munitionsfabrik Hermann Weiffenbach, A 1917.

Oppelt U. Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Stuttgart, 2002.

Österreichisches Staatsarchiv (ÖSTA)/Wiener Kriegsarchiv (KA). Akten des Kriegspressequartiers. Karton 1. Gutachten über die bisherigen Leistungen der Kriegsphotographen, Oktober 1915, 2.

ÖSTA/KA. Akten des Kriegspressequartiers, Karton 37, Brief des Vertreters des k.u.k. Außenministeriums beim k.u.k. Armeekommando v. 4.9.1915.

ÖSTA/KA. Fotos Galizien, Kt. 1–70.

- ÖSTA/KA. Fotos Wolhynien, Kt. 1–12.
Österreichischer Komet, Nr. 341, 25.11.1916, 10f.; Nr. 438, 5.10.1918, 36.
Paimann's Filmlisten, Nr. 135, 27.9.-3.10.1918.
Paimann's Filmlisten, Nr. 48, 24.-30.11.1916.
 Paul G. Krieg und Film im 20. Jahrhundert. Historische Skizzen und methodologische Überlegungen // Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts / Hsg. B. Chiari, M. Rogg. W. Schmidt. München, 2003. 654 S.
 Pörzgen H. Theater als Waffengattung: Das deutsche Fronttheater im Weltkrieg, 1914 bis 1920. Frankfurt, 1935. 92 S.
 Reeves N. Official British Film Propaganda // The First World War and Popular Cinema. 1914 to the Present / ed. M. Paris. New Brunswick ; New Jersey, 2000.
 Riha K. Den Krieg photographieren // Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen / Hsg. K. Vondung. Göttingen, 1980.
 Rother R. The Experience of the First World War and the German Film // The First World War and Popular Cinema. 1914 to the Present / ed. M. Paris. New Brunswick ; New Jersey, 2000.
 Sorlin P. Cinema and the Memory of the Great War // The First World War and Popular Cinema. 1914 to the Present / ed. M. Paris. New Brunswick ; New Jersey, 2000.
 Stadler, Steininger, Berger – Die Kosaken im Ersten und Zweiten Weltkrieg / Hrsg. H. Stadler, R. Steininger, K. C. Berger. Innsbruck ; Wien ; Bozen, 2008. 226 S.
 Stiasny Ph. Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929. München, 2009.
 Stites R. Days and Nights in Wartime Russia: Cultural Life, 1914–1917 // European culture in the Great War. The arts, entertainments, and Propaganda, 1914–1918 / ed. A. Roshwald, R. Stites. Cambridge, 1999. 442 p.
 Stites R. Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. Cambridge, 1992. 269 p.
 Thaller A. Österreichische Filmografie. Bd. 1: Spielfilme 1906–1918 / Hrsg. A. Thaller. Wien : Verlag Filmarchiv Austria 2010.
 Unsere Krieger. Bilder aus großer Zeit, 1.8.1916.
 Youngblood D. J. A War Forgotten: the Great War in Russian and Soviet Cinema // The First World War and Popular Cinema. 1914 to the Present / ed. M. Paris. New Brunswick ; New Jersey, 2000.
 Zühlke R. Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg. Hamburg, 2000. 430 S.

Translated by Alexander Kozlov
The article was submitted on 10.12.2013

Ханнес Лейдингер, PhD.
 Австрия
 Венский университет
 hannes.leidinger@univie.ac.at

Hannes Leidinger, PhD.
 Austria
 University of Wien
 hannes.leidinger@univie.ac.at